

*Moenia* 14 (2008), 169-179.  
ISSN: 1137-2346.

## Intertextualidad, parodia, risa: referentes humorísticos en la “literatura popular”

Eduardo BARROS GRELA  
Universidade da Coruña

**RESUMEN:** El estudio de la inagotable fuente de creación de la literatura popular de autores como Francisco de Quevedo ha conllevado que los diferentes estamentos de la crítica cultural se hayan prodigado en valorar inestimablemente la intencionalidad inherente de un factor fundamental en este tipo de literatura: la risa. Enmarcada en el ámbito intertextual de su producción, la risa como forma estética y epistemológica da lugar a un factor paródico que subyace a la obra menor de Quevedo desde un prisma carnavalesco. En particular, el campo del humor escatológico del que se tiñe explícitamente una importante parte de la producción literaria popular se muestra como distorsionada representación paródica de la ambición referencial propia de la literatura popular.

En este artículo se estudia la posición estética de Francisco de Quevedo a partir de sus obras llamadas “menores”, de componente altamente burlesco, a la vez que se indaga en la naturaleza epistemológica de una literatura popular enmarcada en la dialéctica carnavalesca de la intertextualidad. La escatología, con su propia naturaleza semántica que invita a la *aequivocatio*, se plantea en este artículo como vehículo fundamental para la risa y como herramienta idónea para la utilización quevediana del elemento paródico.

**PALABRAS CLAVE:** Parodia, literatura popular, dialogismo, escatología, Quevedo.

**ABSTRACT:** The study of popular literature in authors such as Francisco de Quevedo entails a prodigality of critical analyses that celebrate laughter as a fundamental hermeneutic device. Through the use of intertextuality as a vehicle for parody, laughter introduces an aesthetic and epistemological apparatus that results in a carnavalesque discursive production which is found in the less well known works of Quevedo. Specifically, the field of scatologic humor that explicitly adds color to an important part of popular literature functions as an axis in the decontextualized representation of society portrayed in popular literature.

This article studies the aesthetic position of Francisco de Quevedo as it appears in his so-called “minor” literature, constituted by burlesque epistemologies found in popular literature and framed in the carnavalesque dialectic of intertextuality. In this article, scatology is read as the basic vehicle for laughter and as a form of semantic machinery that allows for the reinforcement of *aequivocatio* as the fundamental methodology for dialectical meaning.

**KEY WORDS:** Parody, popular literature, dialogism, scatology, Quevedo.

Dirigidas a Doña Juana Mucha, montón de carne, mujer gorda por arrobos.  
Escribiólas Juan Lamas, el del camisón cagado.  
(Quevedo, *Gracias y Desgracias del Ojo del Culo*).

Recibido: 16-6-2008. Aceptado: 22-7-2008.

A Don Francisco de Quevedo se le reconoce entre la crítica especializada como un autor estigmatizado, entre otros muchos aspectos, por su prolífica producción literaria. Su obra abarca ámbitos que van desde la novela picaresca hasta la poesía, y que pasan por la ensayística y tocan diversas ramas de la estética. Dentro de esta inagotable fuente de creación, los diferentes estamentos de la crítica cultural se han prodigado en valorar inestimablemente lo que consideran la intencionalidad inherente de una parte de la obra del autor madrileño: el humor<sup>1</sup>. A pesar de la profusión investigadora que ha incidido sobre el elemento humorístico en la obra de Quevedo, se percibe una cierta carencia crítica en cuanto a trabajos que se encuadren en la línea de investigación de la obra menor quevediana y, particularmente, en el campo de humor escatológico que empaña explícitamente una importante parte de su producción<sup>2</sup>.

Existe, por otro lado, una gran controversia con respecto al tono hermenéutico de la recepción que la producción quevediana suscita, imponiéndose en los últimos años, sobre todo en la academia norteamericana, la vertiente crítica de quienes entienden la obra del autor madrileño como vehículo de transmisión ideológica de una —tal vez— imaginada condición retrógrada del autor madrileño<sup>3</sup>. Así, quienes aíslan una línea ideológica conservadora en los escritos firmados por Quevedo arguyen que la tendencia escatológica del autor ha de entenderse como consecuencia de una actitud lúdica contra los cambios que está experimentando la sociedad del XVII, y contradicen lo que explica Malcolm K. Read discutiendo las opiniones de aquellos, cuando afirma la condición de este autor como “repulsive writer whose coarseness offends” (1990: 55)<sup>4</sup>. Arguye Read que la ofensiva crudeza quevediana en el empleo de voces y temas hoy considerados injuriosos provoca una reacción de censura por parte de un sector de la crítica actual atrapada en la espiral de su propia condición histórica. La postura crítica opuesta considera que el autor madrileño no ha de faltar en el canónico grupo que engloba a los mejores literatos españoles, y afirma que es precisamente ese rasgo ideológicamente bidireccional y aparentemente contradictorio que tantas críticas recibe y suscita lo que eleva a Quevedo a la categoría de maestro.

¿En qué consiste entonces esa controversia que origina tan discordantes aproximaciones críticas? Santiago Riopérez y Milá, estudioso encargado de la edición del texto *Gracias y Desgracias del Ojo del Culo* en 1991, explica con rotundidad la intención narrativa en la obra. Afirma, atendiendo a preceptos de tipo historiográfico, que Quevedo habría bebido directamente de las fuentes de los humanistas europeos, y que habría traducido a los ámbitos de la esfera cultural las ansias de aquellos por valorizar las lenguas vernáculas, trascendiendo los límites ideológicos del lenguaje *per se*. Así, la cuestión lingüística en la obra escatológica quevediana, y muy particularmente en *Gracias y desgracias*, adquiere una dimensión fundacional en una aproximación hermenéutica, ya que Quevedo hace uso de las multiplicadoras ramificaciones semánticas de su discurso para transmitir de manera implícita un mensaje transgresor y subversivo frente a la situación socio-cultural que define

<sup>1</sup> Roncero López (1999: 46).

<sup>2</sup> Con las conocidas —y valiosísimas— excepciones de los estudios de Victoriano Roncero López, Ignacio Arellano o Enrique Escalona Fuentes entre otros.

<sup>3</sup> Iffland, Márquez, etc.

<sup>4</sup> Read anota esta cita de Northup, G. *An Introduction to Spanish Literature*. Chicago: CUP, 1960.

a la España del XVII. En este ensayo intentaré problematizar el alcance contestatario de una propuesta lingüística y literaria que escandaliza por igual a críticos y lectores, a posturas afines y a detractoras.

Aunque existen diferencias en torno a la fecha exacta de publicación de *Gracias y desgracias*, todo parece indicar que el año definitivo de su publicación corresponde a 1609<sup>5</sup>. Curiosamente, esa misma fecha es en la que el autor de *El Buscón* publica su conocido trabajo de apología de la territorialidad<sup>6</sup> nacional española: *España defendida*. Esta obra implica una importancia máxima en la obra quevediana porque pone de manifiesto el profundo nacionalismo que se le atribuye al autor madrileño, a la vez que consolida la posición literaria en la que Quevedo se va a definir.

Con respecto a esta, Victoriano Roncero López manifiesta en su artículo de 1999 sobre este último libro<sup>7</sup> que un rasgo característico del humanismo europeo (al que la obra de Quevedo se adheriría circunstancialmente al mostrar una acusada referencialidad y una gran influencia del mismo) es la confluencia en su visión del mundo de dos ámbitos cuya relación siempre había sido problemática y había implicado un alto grado de dialéctica: las armas y las letras. Quevedo vio en Garcilaso de la Vega, por ejemplo, al modelo de humanista por antonomasia, ya que su condición de militar “de campo” estaba compaginada con su función como hombre de letras, cultivador de erudición<sup>8</sup>. Cuando Quevedo se opone radicalmente a las críticas que llueven desde más allá de los Pirineos en contra del pueblo español, lo hace desde una posición historiográfica agresiva que se refleja en los diferentes autores considerados españoles como ejemplos de la característica humanista que anteriormente ha sido citada y que atiende a excelsas valorizaciones del culto a la fortaleza física y a la erudición.

Es muy curiosa, por lo tanto, la coincidencia de fechas entre esta obra defensora de la condición nacional española y la obra escatológica en la que se centra este estudio. Se pasa de un ejercicio retórico con el que se trata de dar cuenta de la excelencia como erudito del autor y de la fuerza incuestionable de las letras españolas a una obra de carácter satírico que parece contradecir a la primera y que celebra una actitud estética dirigida al mal gusto y al exceso escatológico como punto de partida narrativo.

Como bien se conoce, una de las principales características del estilo del autor español era su gran capacidad elocutiva, heredada de la importancia que Quevedo había otorgado a las artes oratorias, y traducida de su gran admiración por la obra de Quintiliano. El lenguaje, como decía, que Quevedo utiliza en *Gracias y desgracias* puede tener una lectura significativa en sí, ya que responde a la crítica social que, según los parámetros epistemológicos, se esconde tras las risas provocadas por la obra escatológica.

---

<sup>5</sup> Riopérez, ed. Quevedo (1991: 14-5).

<sup>6</sup> No solo geográfico, sino en todos los ámbitos que conformaban la noción de “España” de la época.

<sup>7</sup> Roncero López (1999: 50).

<sup>8</sup> A pesar de que Quevedo solía entender a los humanistas españoles en general como los culpables de que las letras españolas no hubiesen hecho los honores necesarios y justos a su literatura pasada.

Como se demuestra con el uso de los motivos excrementales en su obra *El Buscón*, este tipo de humor tenía en Quevedo una función claramente delimitada. El autor buscaba con su utilización la máxima degradación de los personajes —en este caso Pablos— que eran sometidos a tal humillación. La obra que aquí está siendo sujeta a análisis tiene, sin embargo, la peculiaridad de que el protagonista es en sí el propio instrumento de vejación. Sería interesante explicar cuál ha sido el giro ideológico que se ha producido para que Quevedo otorgue la condición de protagonista a aquello que normalmente suele utilizar como arma para atacar a quienes repudia. El argumento de este ensayo radica en que tal giro es, en realidad, inexistente. Quevedo recurre a su sublime capacidad retórica para, a través del lenguaje y del estilo, burlarse de quienes entienden su obra como mero instrumento burlesco.

Lo que más sorprende tras una lectura en profundidad del tratado quevediano sobre esa parte tan repudiada del cuerpo humano es el contraste entre el culto estilo con el que está escrito y la terminología vulgar con la que está ornamentado. Siguiendo la definición que Linda Hutcheon (1994) plantea en torno al concepto de parodia vemos que sería plausible una extrapolación (o una aplicación) al tratamiento de la risa en esta obra a partir del lenguaje. Hutcheon afirma que la parodia aparece y luego tiene los resultados esperados cuando existe un conflicto de espacios para determinados elementos. Es decir, cuando una determinada característica aparece desplazada de su hábitat natural y aparece inmersa en un ámbito que no le corresponde se genera insoslayablemente una connotación de extrañamiento que anticipa una fundamentación paródica. Quevedo adopta esta actitud de desplazamiento significativo a su excelso uso del lenguaje para amalgamar una grandilocuencia léxica con una semántica grosera que se acerca a los bajos instintos del ser humano.

El conocimiento que Quevedo ostenta de la vida cortesana por un lado, pero también de los rasgos que definen la vida vulgar de las clases más bajas por otro, así como de la tendencia de ambos opuestos sociales a coincidir en su hilaridad ante la escatología se ha convertido en una de las características que definen al autor madrileño como genio de las letras áureas y principal representante de la estética barroca en España. Las diferentes tensiones que se producen entre las diferentes capas sociales, defendiendo Quevedo la concepción determinista de que no existe la posibilidad de traspasar las fronteras que delimitan a unas y otras, es el tema que marca gran parte de la producción burlesca quevediana. Pero, ¿por qué entonces parece que se da esta conjunción de estilos en esta obra que, aparentemente deberían de estar tan claramente diferenciados?

La primera reacción ante el estilo narrativo que inunda esta obra es la risa espontánea. Iffland reconoce que cualquier mención a la temática escatológica produce directamente una risa aunque muchas veces sea contenida (140). El lector implícito del tratado de Quevedo, sin embargo, podría —o no— percatarse del trasfondo irónico que acompaña a la obra más allá de esta primera capa. La unión de lenguaje culto y lenguaje vulgar en este tratado humorístico se presenta como un ejercicio grotesco de aquellas intenciones de las clases más bajas de acceder a los espacios que, naturalmente, habían sido creados exclusivamente para las clases intelectual y económicamente pudientes. La imagen que se produce de esas clases repudiadas es totalmente esperpéntica, ya que se degrada rotundamente su identidad al ser mimetizadas con las descripciones excrementales que se ofrecen en el libro.

Uno de los motivos centrales de la obra es, sin duda, la problematización de los espacios de estructura social a partir de dos diferentes vertientes. En primer lugar, como ya se ha mencionado, el estilo lingüístico se traduce en una total degradación del elemento vulgar de la sociedad. Durante todo el discurso se observa cómo existe una intencionalidad del autor intradieгético (Juan Lamas) de utilizar un lenguaje que se corresponda con aquel de los autores tradicionalmente abocados a poseer ese determinado estilo. El mero hecho de que en la portada del libro, se defina a su autor intradieгético como “el del camisón cagado” está dando al lector las pistas necesarias para entender que esa entidad ficcional se corresponde con un personaje que se encuentra en un espacio que no es el suyo, que no le es natural, a pesar de la total inconsciencia en la que el personaje desarrolla sus ideas y a pesar de que éste se opone a reconocer su verdadera procedencia, y es despiadadamente ridiculizado en la obra que escribe Quevedo. El autor da a entender que este autor intradieгético (cuya musa es definida en términos absolutamente materiales, lo que implica en sí una burla contra la posición de este autor ficticio frente a los diferentes temas literarios), aun habiendo adquirido un estilo prevalentemente correcto en la forma de estructurar su obra, no puede evitar caer una y otra vez en lo que su propia condición es: la deyección ontológica que se representa abrupta y grotescamente en la condición física de sus personajes.

La fama que Quevedo ha acarreado como autor de posición ideológica conservadora se traduce en su concepción social de las diferentes clases como asentamientos jerarquizantes que se organizan sin excepción sobre bases de tipo excluyente y ridiculizante. Cuando Quevedo escribe este humorístico ejemplar narrativo está pensando, como después plasmaría de forma más explícita en *El Buscón*, en la situación social que vive la España que está siendo criticada desde Europa. Quevedo observa —y lucha fervorosamente contra ella— esa ansia de la clase baja de acceder a dominios sociales que históricamente no le han pertenecido —según las ideas del escritor madrileño— como una de las causas que conducen a la fomentación de esa imagen exterior que produce España allende sus fronteras.

Si en *España Defendida* Quevedo trataba implícitamente temas que le eran de gran preocupación, tales como la decadencia de España o su propio patriotismo, en *Gracias y desgracias*, el autor madrileño ofrece una descripción de cuáles son, desde su punto de vista, los males que afectan a España y que pretenden causar en ella pérdidas de tipo cultural. La posición que él adopta con respecto a este tema se observa perfectamente también en *El Buscón*. Por más que los componentes de las clases bajas pretendan acceder a un mundo que no es el suyo, lo máximo que van a conseguir van a ser burlas despiadadas por parte de aquellos que “realmente se hallan en el lugar que les corresponde”. Juan Lamas estaría, pues, dotando a su obra de un tono de seriedad que pretende imitar los estilos más altos de literatura culta española, pero su discurso —y su propia identidad— estarían ineludiblemente sentenciados a convertirse en parodias. El ámbito en el que Quevedo le hace tropezar una y otra vez, para hacer más cruel la burla, es en el contenido que pretenda darle a esa forma. Quevedo trata de implicar que, aun cuando estas clases sociales que tratan de ser móviles puedan adquirir las formas que le lleven a asentarse entre las clases altas, a ascender desde su condición de excremento social, aún entonces, su propia e inmutable condición los condenará al lugar en el que han de permanecer.

La segunda vertiente que se puede encontrar en el texto para analizar los espacios de la estructura social de los que Quevedo habla, es el de la serie de símiles y metáforas que el enemigo de Alarcón o Góngora emplea a lo largo de esta obra para describir conjuntamente el rostro humano como espejo del alma y la parte del cuerpo “que ensucia la humanidad” como espejo del alma corrupta. No cabe duda de que la cara serviría como representación de la “verdadera” clase alta mientras que la parte “con la que la espalda pierde su buen nombre”, en su burda y grotesca imitación de la primera, representaría a esa clase social que pretende subir peldaños en el escalafón social del momento.

Es necesario, sin embargo, tener en cuenta que la aportación que Quevedo hace al estudio del ámbito social a través de esta comparación corporal tiene una complejidad mucho más extensa que esta mera contraposición. James Iffland argumenta en su ensayo sobre lo grotesco en Quevedo que todos los aspectos corporales están archirrepresentados en la obra de Quevedo como recurso narrativo. En el capítulo IV de su libro *An Anatomy of Quevedo's Grotesque Image of the Human Body*, el autor de este estudio se detiene en una taxonomía anatómica presente en la obra quevediana y analiza el elemento escatológico como vínculo común en todos sus ejemplos. Lo grotesco, claro, se desenvuelve en la obra de Quevedo a modo de caricaturización, de exageración repugnante y de deformación repulsiva, como se puede observar en lo que no son más que un par de nimios ejemplos de la feroz burla aplicada al poeta cordobés Luis de Góngora: “Vieja de boca de concha, / con arrugas y canales, / pase por mono profeso, / y coque, pero no hable” (II, 367) o “Dícenme tienes por lengua / una tripa entre los labios, / viendo que hablas con ella / ventosidad todo el año”. No obstante, un interrogante que se podría plantear al generoso estudio de Iffland sobre la monstruosidad en la obra de Quevedo es la breve consideración que en él se tiene sobre un tema tan crucial como el escatológico. En el capítulo IV el autor recorre las diferentes partes del cuerpo que se utilizan como herramientas en la obra satírica de Quevedo, y en la mayoría de ellas menciona, por ser obligado hacerlo, los símiles o las metáforas que siempre acercan la escatología a esas otras partes del cuerpo, así como el lenguaje metonímico en exceso utilizado por el autor madrileño cuando se refiere al sustancialismo corporal. Sería necesario completar ese estudio con un detenimiento más profuso en torno a la parte del cuerpo que protagoniza las elucubraciones poéticas de matiz escatológico en la obra de Quevedo.

Lo que sí nos dice el capítulo de este crítico, sin embargo, es que dentro de esa categorización que Quevedo supuestamente establece entre clases sociales altas y bajas por un lado, y sus correspondientes partes corporales, también altas y bajas, es que dentro del primer componente de esta estructura existen multitud de subdivisiones. No existe homogeneidad en el polo que se asocia con la clase alta, sino una continua (y casi obsesiva) transformación grotesca de rasgos tradicionalmente utilizados para representar la belleza (sobre todo en la época humanista), es decir, ojos, boca, pies, pelo etc., que sirven al autor quevediano para referirse a su ideal social y a los atentados que el mismo está sufriendo. En uno de los sonetos más afamados en contra de la figura de su enemigo poético, Góngora, Quevedo recita: “Que tiene ojo de culo es evidente, / y manojos de llaves, tu sol rojo, / y que tiene por niña en aquel ojo / atezado mojón duro y caliente. / [...] / Su mierda es mierda, y su orina, orina; / sólo que ésta es verdad, y esotra, enredo, / y estanme encareciendo la letrina.”

(I, 608). En estos versos se puede identificar perfectamente el uso que el poeta hace de la “grotesquización” de elementos tradicionalmente “puros”: la niña de los ojos, la visión neo-platónica del amor, etc.).

En el caso de las *Gracias y desgracias*, Quevedo se jacta de una capacidad expresiva única al tratar de problematizar esas referencias predeterminadas y mecánicas que una parte esencial de la cara (los ojos) han tenido durante muchos años. Su herramienta de trabajo será la comparación con lo que Juan Lamas considera un componente incluso más vital que los propios ojos faciales:

Su sitio es en medio como el del sol; su tacto es blando; tiene un solo ojo, por lo cual algunos le han querido llamar tuerto, y si bien miramos, por esto debe ser alabado pues, se parece a los cíclopes, que tenían un solo ojo y descendían de los dioses del ver. (Quevedo, 22).

Es importante observar cómo el funcionamiento narratológico dota a Quevedo con una particularidad única para jugar con la parodia. Siguiendo la definición anteriormente comentada de Linda Hutcheon, podemos atender a razones de tipo instrumental para entender la dinámica propuesta por Quevedo para transmitir los elementos burlescos al lector<sup>9</sup>. La figura narradora que Quevedo se inventa para asignarle la carga semántico-narrativa del texto produce también en este ámbito ese conflicto de espacios del que se hablaba anteriormente. Las ideas presentadas en la superficie de *Gracias y desgracias* son perfectamente acomodables a la imagen que se tiene del narrador mientras se está leyendo el texto. Sin embargo, más allá de las entidades de la narración, esas mismas ideas no son más que bur-las compartidas por el autor de la obra y sus lectores (sean implícitos o no). El hecho de que el lector sepa que el narrador de esta obra es un personaje más inventado por el autor para recrearse en la intensa deformación y exageración de sus rasgos e ideas produce una hilaridad que se corresponde con la propia de los textos con mayor prestigio en la obra de Quevedo.

La crítica, sin embargo, ha tenido una tendencia a ser más severa con esta pequeña obra, y cabría plantearse cuáles han sido, predominantemente, las razones que han conducido a una leve censura tácita en el análisis textual que la obra menor quevediana bien merece. Una de las causas por la que su obra sufre un traspiés crítico con la elaboración de un “tratado” como el de esta pequeña obra humorística se debe, en gran medida, a la temática de la que es objeto, sobre la cual la crítica nunca ha querido posar sus manos inquisitivas (que no inquisidoras). Este relativo vacío<sup>10</sup> documental que el tema escatológico, a través de la crítica, ha provocado en la línea literaria de Quevedo conlleva una serie de consecuencias que han de ser evaluadas con detenimiento.

En primer lugar, se hace absolutamente necesario experimentar un flash back ontológico para poder divisar las repercusiones de una obra como esta en la sociedad barroca española. Para ello, conviene protegerse (a pesar de la enorme carga semántica que este

<sup>9</sup> La importancia del lector en la recepción de este tipo de obras es algo de por sí notable, como veremos más adelante en este estudio.

<sup>10</sup> Existe una tendencia generalizada a relacionar directamente a Quevedo con la figura de un autor satírico, empapadas sus obras de un humor casi obsceno. Sin embargo, es muy poco común encontrar estudios que se centren en teorizar la cuestión anal y excremental en su obra.

verbo infiere) con la teoría del siempre iconoclasta Michel Foucault, quien en una de sus obras más conocidas, *Historia de la Sexualidad*, resumía las relaciones de poder que habían existido para silenciar los temas que tratasen sobre la sexualidad. De esa manera, y siempre de acuerdo con los preceptos del filósofo francés, esa misma sexualidad se haría omnipresente en la sociedad posterior al giro epistemológico representado por la Ilustración.

Salvando las distancias que descubren a Foucault como neófito con respecto a los diferentes estratos sociales que configuran el panorama sociopolítico de la España del Siglo de Oro, así como las distancias epistemológicas del análisis sociológico foucauldiano, sería lícito aventurar una afirmación que sostenga que los mismos procesos de ocultación que se dieron con respecto a la sexualidad, tuvieron parangón en los temas que englobaban al *ficticio* término de la escatología<sup>11</sup>. Si la coprofilia es un elemento que pocas veces ha sido llevado a un estudio literario (a pesar de que presenta una extrema ubicuidad en muchos extractos de la obra quevediana), la oda paródica a la corporalidad más sustancialista del cuerpo humano, o la apología excremental no ha tenido, curiosamente, ninguna repercusión en una crítica que se encuentra ávida de nuevas fuentes de sabiduría.

Existe la posibilidad de que este vacío crítico se deba a la nula consideración que se ha tenido hacia la función paródica de los elementos narratológicos de, por ejemplo, *Gracias y desgracias*, como ya he expuesto anteriormente. Si, por otro lado, el problema, como parece ser, también reside en el hecho de que esta obra no sea una fuente sino un “sumidero” de sabiduría, resultaría aporético admitir que la crítica de los últimos años ha superado la violencia represiva impuesta al sujeto “ilustrado” por la epistemología de la razón.

En su obra crítica sobre el elemento misógino y antifemenino en la obra de Quevedo, René Quérillacq (1987) afirma que “*Le désir de faire rire passant le plus souvent par des références très explicites aux excréments et au sexe, il eût été étonnant de ne point trouver le thème la femme dans un sujet aussi précis.*”. El mensaje subliminal de esta frase parece llevar al lector a establecer una asociación entre conceptos excrementales y conceptos relacionados con la sexualidad. Este ámbito, intrínseco al propio discurso del autor, conlleva la aprobación de la hipótesis que sitúa a la cosmogonía residual como parte integrante de los discursos históricos revelados por Foucault en sus obras. La propia obra de Quevedo revela por sí misma asociaciones entre lo excremental y lo sexual, como se puede observar en una de las sátiras personales del autor que establece una correspondencia entre la oquedad nasal, la oquedad rectal y, por analogía con la última, la posibilidad de sodomización de la primera.

Este tipo de asociaciones nos lleva a pensar que una frase como la acuñada por Quérillacq no limita su esencia argumental al establecimiento de correspondencias entre la excreción y el sexo o la sexualidad. Más allá de esta hipótesis, aunque interrelacionada con ella, la sentencia deja caer el tema de la risa sobre la carga semántica de la frase con absolu-

<sup>11</sup> “Ficticio” porque la misma palabra no es un eufemismo en sí, sino una contradicción en sí misma cuando se aplica a obras como la de Quevedo, en la que uno de los rasgos principales es, precisamente, el de provocar la risa del lector a través de la crudeza de las expresiones utilizadas, que son vistas en un contexto diferente al que normalmente pertenecen (cfr. Linda Hutcheon).



ta indolencia<sup>12</sup>. Esto demuestra la dificultad que la crítica ha tenido siempre para articular de manera seria el tema humorístico y el tema escatológico con la profundidad que se merece la obra quevediana.

Un rasgo que no ha de escapar a la atención del estudioso de este tipo de obras es, como ya anticipaba anteriormente, la recepción que estas mismas tuvieron entre los lectores —implícitos— (que es, curiosamente, opuesta a la que le está prestando la crítica actual). Hay que preguntarse a qué se debió que en aquel determinado momento Quevedo escribiese una obra como *Gracias y desgracias* en la que se elogian las características de una *innombrable* parte del cuerpo humano como si de una doncella febril y virginal se tratase. Desde luego, se podrían hacer muchas disquisiciones sobre si las referencias a la figura de tal parte era algo prohibitivo o si simplemente se trataba de un objeto de burla generalizado, pero el presente estudio se decanta sin lugar a dudas por la segunda opción, ya que su referencialidad histórica ha sido, tal y como explica prolijamente Louise Vasvári, relevantemente amplia. Sería, sin embargo, argumentable que la primera opción podría ser aplicada a la crítica posterior a la lógica cartesiana que mantuvo bajo silencio esta obra como el epítome del previo éxtasis escatológico. Resulta, por lo tanto, la aparición de obras irreverentes como la de Quevedo en una ratificación de las posturas excluyentes entre sus lectores, que encuentran en estas discursividades la expresión máxima de burla y parodia hacia la corrupción de las clases bajas en el siglo XVII que el autor madrileño entiende como clave en el inminente declive del imperio español.

Teniendo en cuenta cómo se trata el tema de la escatología en la obra de Quevedo, especialmente en el *Buscón*, podríamos afirmar que era un tema presente en la literatura de la época. Sin embargo opino que de la mera presencia al elogio exclusivo de lo excremental hay una gran diferencia. Foucault decía que era a través del silenciamiento de la sexualidad como a esta se le otorgaba una condición y presencia continua. La burla que Quevedo arrastra en su obrita sigue los mismos parámetros sobre la abyección<sup>13</sup> que la idea que Foucault quiere dibujar con respecto a la sexualidad a través de un recorrido por la historia de la sexualidad en los preámbulos de la modernidad: siglo XVII, eclosión del excremento, de lo material; siglo XVIII, Ilustración: silenciamiento de lo escatológico y exaltación de lo racional en detrimento de lo material. Resulta evidente que la diferencia radica en que el estudio a posteriori posee la ventaja de conocer la línea histórica que lleva de un tipo de conocimiento a otro, mientras que la obra apriorística vive uno de esos momentos y se proyecta como ejemplo hacia la crítica posterior.

Malcolm Read (1998) afirma que la Razón, imperante a partir del siglo XVIII en Europa, silencia los efectos corporales y ensalza los aspectos racionales y científicos. La luz como modelo supedita a la sombra como deyección, que adquiere todas las connotaciones peyorativas posibles. La escatología ya no estudia un elemento de risa o de burla, sino un elemento de vergüenza y represión. El objeto de la escatología ya no ha de mostrarse en la esfera pública ni como objeto de sorna, y desaparece de los lugares públicos. Aparece la figura del baño privado; la coprojergera sufre una profunda transformación eufemística, y de

<sup>12</sup> Malcolm Read (1990).

<sup>13</sup> Como después estudiará en profundidad Julia Kristeva en su obra *Powers of Horror*.

ella desaparece todo índice de burla siendo sustituido por una retórica de la vergüenza y de la privacidad carente de burla. Eduardo Subirats habla de la “ilustración insuficiente” para referirse a la poca influencia de las tendencias ideológicas del siglo XVIII en España. Tal insuficiencia se podría aplicar asimismo al caso que nos ocupa, ya que a pesar de todos los esfuerzos por silenciar (o contener) temas como la sexualidad o la susceptibilidad escatológica provocan con esta práctica a modo de silenciador un acotamiento de las prácticas culturales pretéritas.

La censura, fiel aliada de la risa contenida, alarma sus miras en pro de las vehementes elucubraciones del demente autor. Un autor, sin embargo, de matriz cortesana, criado bajo los auspicios de la insolencia y la desfachatez de la corte española. El autor castellano, habiendo bebido de la malsonancia característica de los mancebos que se revolvían entre el fango del estado absolutista, podía manejar de manera excelente no solamente un gran número de lenguas, sino también un variado repertorio de registros lingüísticos, como ya he comentado. *Gracias y desgracias* es precisamente un compendio de la capacidad estilística de su autor trasladada al ámbito narrativo. Un diagrama de los diferentes estratos sociales dibujados a través de los idiolectos que les caracterizan. Una muñeca rusa de entidades diégeticas y discursos jerárquicos.

La crítica posterior a la obra de Quevedo dejó pasar una oportunidad interesante de retratar la sociedad barroca a partir de parámetros sociales no explorados por haber sido silenciados por el pudor y el “buen gusto”. En una época en la que el desengaño empieza a resquebrajar las otrora sincréticas ilusiones culturales en las Españas, la barroca figura de Quevedo, quien ha sido considerado como el mejor narrador español de todos los tiempos, descende de entre las paredes teológicas que le constriñen y se sumerge en el pozo de la clandestinidad. Una clandestinidad intrínseca al cuerpo de la sociedad, que por más que trata de invisibilizarla observa impotente cómo, de manera regular, su propia condición genera más y más masa (social) excremental. A pesar de los diferentes métodos que fueron instaurados para, de manera mecánica, hacer desaparecer, esconder, silenciar esa incipiente flema rebelde<sup>14</sup>, la sociedad burguesa e individual no puede evitar lo indecoroso del cuerpo humano. La sociedad racional vive atada a su inefable condición corpórea. El excremento, epítome de la condena del hombre racional, es ocultado y maldecido. Su esencia quedará ya embutida en el mercenario eufemismo. La razón ilustrada todavía no se ha alzado como centro político y social. Más al contrario, el barroco representa un resurgir de los preceptos estéticos medievales, así como un ensalzamiento de la condición sustancialista del ser humano. Es el momento indicado para elevar la escatología al lugar que se merece.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARELLANO, I. (1998): *Comentarios a la poesía satírico-burlesca de Quevedo*. Madrid: Arco/Libros.  
 BROWN, N. O. (1970): *Life Against Death*. Connecticut: Wesleyan University Press.

<sup>14</sup> Incipiente porque, como argumenta Foucault, es el discurso de poder y de represión quien crea con su mera existencia la necesidad de un discurso de resistencia ante el cual justificar su función social.

- FERNÁNDEZ MOSQUERA, S. (1993): *Índices de la poesía de Quevedo*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- HUTCHEON, L. (1994): *Irony's edge: the theory and politics of irony*. London: Routledge.
- IFFLAND, J. (1998): *Quevedo and the Grotesque*. London: Tamesis Books.
- LÓPEZ GRIGERA, L. (1998): *Anotaciones de Quevedo a la Retórica de Aristóteles*. Salamanca: Gráficas Cervantes.
- QUÉRILLACQ, R. (1987): *Quevedo de la Mysoginie à L'Antifeminisme*. Nantes: Universite de Nantes.
- QUEVEDO, F. (1991): *Gracias y Desgracias del Ojo del Culo*. Alicante: Alcodre.
- (1999): *Historia de la Vida del Buscón*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- READ, M. K. (1983): *The Birth and Death of Language*. Madrid: Studia Humanitatis.
- (1998): *Transitional Discourses*. Canada: Ottawa Hispanic Studies.
- (1990): *Visions in Exile. The Body in Spanish Literature and Linguistics: 1500- 1800*. Amsterdam: John Benjamins Publishing.
- RONCERO LÓPEZ, V. (1999): "La defensa de la literatura española en la *España Defendida*". *Rostros y Máscaras: Personajes y Temas de Quevedo*. Madrid: EUNSA.
- VASVÁRI, L. O. (1999): *The Heterotextual Body of The Mora Morilla*. London: Queen Mary and Westfield College.